

Maranguello, Carolina. "Una geografía pintada: paisaje y abstracción en ficciones y ensayos de Juan José Saer". *Anclajes*, vol. XXI, n° 1, enero-abril 2017, pp. 43-58
DOI: 10.19137/anclajes-2017-2113

UNA GEOGRAFÍA PINTADA: PAISAJE Y ABSTRACCIÓN EN FICCIONES Y ENSAYOS DE JUAN JOSÉ SAER

*A painted geography: landscape and abstract art in fictions
and essays of Juan José Saer*

Carolina Maranguello

Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
carovmaranguello@gmail.com

RESUMEN: La literatura y la prosa ensayística de Juan José Saer, así como la mayoría de la crítica sobre el autor, permiten reflexionar sobre la idea de "zona" modulada de diversas maneras a lo largo de su carrera. Este trabajo pretende revisitar algunas de estas reflexiones y atender a la presencia de lo pictórico en su obra. Los diferentes movimientos de vanguardia que comenzaron a eclosionar entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta contribuyeron a configurar una nueva imagen del Litoral argentino. Saer, que frecuentaba a los vanguardistas de las ciudades de Santa Fe y Rosario, participó de los movimientos de renovación literaria y visual e incorporó en su literatura formas, materiales y modos de contemplación desarrollados por las diferentes tendencias de la abstracción, principalmente, el expresionismo abstracto y la abstracción geométrica. El objetivo aquí consiste en observar cómo Saer "desrealiza" el paisaje típico a partir de estas figuras y discute así la filiación apresurada que la crítica temprana trazó entre sus textos y un realismo más o menos tradicional.

PALABRAS CLAVE: Juan José Saer; literatura argentina; artes visuales; siglo XX; Argentina

ABSTRACT: Juan José Saer's literature and essays, as well as most of the criticism about the author, allow for exploration of the idea of "zone" expressed in diverse forms throughout his career. This paper attempts to revisit some of these considerations and address the pictorial aspect of his works. The various avant-garde movements that began to emerge between the late fifties and early sixties helped shape a new image of the Argentine littoral region. Saer, who often met with avant-gardists in the cities of Santa Fe and Rosario, joined in these literary and visual renewal movements and incorporated into his literature forms, materials, and manners of observation that resulted from these various abstract tendencies, mainly abstract expressionism and geometric abstraction. The aim here is to observe how Saer "disrealizes" the traditional landscape based on these figures and thus challenges the hasty relationship that early critics established between his texts and a more or less traditional realism.

KEYWORDS: Juan José Saer; Argentine literature; visual arts; 20th century; Argentina



■ **G**ran parte de la literatura de Juan José Saer parece gravitar sobre una indagación, formulada por el personaje Pichón Garay: “cómo ser siempre fiel a una región” (Saer “Discusión sobre el término zona”, CC 185) cuando el mundo familiar se revela abruptamente como extraño¹. Es decir, la pregunta que se formula la literatura de Saer es cómo serle fiel a la extrañeza². En sus textos, puede trazarse el itinerario deformante que adquieren las diferentes tentativas para lograrlo. Interesa aquí particularmente una, cómo el paisaje se descompone cuando intervienen las morales estéticas de la abstracción pictórica.

En 1959, Ricardo Supisiche, reconocido pintor de Santa Fe, conformó el *Grupo Setíbal*, un colectivo plástico que tenía como objetivo profundizar la renovación plástica iniciada por el *Grupo Litoral*. El artista, que durante la década de 1940, había practicado un arte realista, testimonió cómo se le reveló el paisaje de la “zona”, advirtiendo así sobre la aparición de una nueva imagen para la pintura del Litoral que comenzaba a torsionar las estéticas vigentes hasta el momento:

Trabajaba sobre cartones entelados, y cuando no me gustaba lo que hacía, raspaba lo hecho con una espátula para volver a pintar encima. Al rasparlo, los colores se iban fundiendo [...]. Una vez yo salí a pintar; llevaba uno de esos cartones, me paré frente al paisaje que me interesaba y enseguida marqué la vertical de un árbol y la línea del horizonte. [...] Al analizarlo en el taller me di cuenta de [que] los ritmos dominantes en Santa Fe son la horizontal y la vertical, y que el paisaje, si vos lo ves desapasionadamente, es una cosa bastante informal como color, es decir que ese accidente que tuve me permitió descubrir el paisaje de Santa Fe (Supisiche en Fantoni 16).

Resulta sugerente este fragmento porque el encuentro accidental narrado por Supisiche permite releer las operaciones pictóricas que Saer ensayó desde sus textos tempranos, escritos al calor de una profusión de cambios estéticos y políticos. Saer, del mismo modo que Supisiche y otros artistas de la región, trabajará a partir del detritus de manchas y colores que queda una vez que se han borrado y raspado las imágenes figurativas de un realismo pictórico y literario afincado en la región³, y descubrirá, sobre ese resto fantasmal, los ritmos de un nuevo paisaje: direcciones, trazos, atmósferas y una cromática singular.

1 Entre otras muchas ocurrencias de esta extrañeza, puede mencionarse el relato “La tardecita”. Horacio Barco recuerda una experiencia de su infancia en la que, junto a su hermano mayor, atraviesan el camino que los separa del pueblo en el que pasarán Semana Santa junto a su familia. Allí los sorprende: “una luz cintilante, ultraterrena, [que] transfiguraba el espacio y las formas que lo poblaban, poniendo a la vista, del paisaje familiar, su pertenencia a un lugar desconocido” (Saer *Cuentos completos* 59).

2 Cfr. la idea de “efecto de irreal” que Alberto Giordano desarrolla en *La experiencia narrativa. Juan José Saer - Felisberto Hernández - Manuel Puig*.

3 Martín Prieto señala al respecto que hacia mitad de la década de 1950 escritores como Antonio Di Benedetto, Héctor Tizón, Daniel Moyano, Jorge Riestra, Haroldo Conti y Juan José Hernández, aun sin conformar un grupo, proponen algo nuevo en la literatura y operan, casi en

Se intentará observar cómo Saer diseña una galería de retratos de artistas –reales y ficcionales– a partir de los cuales va puntualizando su proyecto literario y visual. Las imágenes, los procedimientos pictóricos y los materiales que el joven Saer aprende de sus colegas reverberan a lo largo de toda su obra y dan cuenta de sus preferencias plásticas. El propósito de este trabajo será atisbar algo de esa galería y recomponer los diálogos que mantuvo con los principales referentes de la vanguardia santafesina, y en especial con las distintas vertientes de la abstracción.

Un “quieto, extraño y complicado dibujo”

Para el momento en que Saer comienza a publicar sus primeros relatos, se producen una serie de movimientos en la escena artística y literaria nacional e internacional. Parte de este mapa puede reconstruirse a partir de *Glosa* (1986), *Lo imborrable* (1993) y *La grande* (2005) así como a través de algunos cuentos y ensayos.

En *Lo imborrable*, por ejemplo, se habla de Carlos Bueno, “un pintor de brocha gorda, autor de cromos regionalistas y de esculturas de plaza” (24), encargado de retratar a las grandes personalidades de la ciudad aunque su “verdadera inclinación eran los paisajes y personajes típicos de la región, los pobres –pescadores, peones, sirvientas, mestizos–, criaturas rotas y desdentadas” (28). Bueno padre confiesa que no le gustan los artistas de vanguardia porque ya demasiado difícil resulta copiar la realidad como para, además, querer deformarla aunque se aclara, sin embargo, que a pesar de sus elecciones estéticas, era querido por los pintores de la ciudad –cubistas, abstractos, neoexpresionistas, cinéticos y figurativos– porque los ayudaba consiguiéndoles galerías o prestándoles dinero.

Tal como ha señalado Guillermo Fantoni en *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe*, la trayectoria artística de la región oscilará entre la “tradición de la ruptura” del arte rosarino y la modernidad atemperada pero firme de Santa Fe, un entramado en el que puede constatarse la persistencia de la pintura y de los tópicos ribereños, aún durante los años de mayor experimentación; y la coexistencia tensionada de las jóvenes generaciones de artistas con la de los viejos maestros. Al recorrer las diferentes experiencias plásticas, puede observarse que, desde 1949, con la conformación del *Grupo Litoral*, hasta mediados de la década del sesenta se suceden una serie de grupos comprometidos en distinta medida con la renovación del lenguaje plástico. Como anota Miguel Dalmaroni, Saer frecuentó a los artistas nucleados en “El Galpón” y se vinculó, además, con algunos de los que formaron parte de la experiencia de “La oficina de la vanguar-

simultáneo, sobre los principales tópicos del regionalismo –las costumbres, el paisaje, los modos del habla– pero “desesclerosándolos de las convenciones miméticas de la literatura regional, eludiendo entonces la pura referencialidad, el documentalismo, el pintoresquismo, el folklorismo y el costumbrismo” (Prieto 352).

dia”, entre los que figuraban la pintora informalista Celia Schneider y Fernando Espino, pintores clave, como se intentará demostrar, en los intercambios entre su prosa y la pintura.

Los diversos enclaves plásticos de la región, a tono con el internacionalismo que marcó la década⁴, estuvieron atentos a los diferentes *ismos*, tanto de las vanguardias históricas como de las neovanguardias desarrolladas principalmente en París y Nueva York. Sin embargo, no solo atendieron a los grandes centros de consagración artísticos y, cumpliendo el mandato saeriano de “ser siempre fiel a una región”, desarrollaron un vanguardismo atento al paisaje que abrevaba también en la tradición pictórica de la zona, una recuperación que puede leerse tanto en la preocupación regional y de temática americanista del *Grupo Litoral*, que revalorizó a artistas locales como Augusto Schiavoni o Tito Benvenuto, como en la serie de “homenajes” que Juan Pablo Renzi ensayó sobre sus antiguos maestros de la pintura, y que puede hallarse también en las preferencias plásticas del propio Saer.

Hacia finales de los años cincuenta tomaron forma dos vertientes de la abstracción que habían comenzado a desarrollarse con anterioridad, después de la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, el informalismo –también conocido como “abstracción lírica”, expresionismo abstracto o *Action Painting*– valoraba lo espontáneo, la improvisación gestual y el azar. Como señala Jorge López Anaya en *La vanguardia informalista*, su advenimiento supuso un trastocamiento del orden compositivo de la imagen así como de los procedimientos técnicos y materiales acostumbrados en la pintura, que ahora incorporaría materiales extra-artísticos –rejillas, arpilleras y tejidos, elementos presentes en la visualidad saeriana– y nuevas “acciones” plásticas.

Por otro lado, la vertiente geométrica de la abstracción, que ya había comenzado a desarrollarse hacia fines de la década de 1940 a partir de grupos como *Asociación Arte Concreto-Invencción* (AACI) o *Madí y Perceptismo*, se incorpora hacia mediados de la década de 1950 en el ámbito santafesino en un momento de fuertes debates sobre las posibilidades de la figuración y de la abstracción. Sin embargo, ambas tendencias formaron parte de los sedimentos formales de artistas como Supisiche, Espino, o del mismo *Grupo Litoral*, que como indica Fantoni, refundó el modo de tratar el paisaje suburbano, los tópicos ribereños y las llanuras “amalgamando, en una curiosa síntesis visual, desde la herencia de los primeros ‘ismos’ hasta los últimos aportes del concretismo y la más reciente abstracción lírica” (16).

Así como en el plano de la plástica local, también la literatura experimenta por esos años algunas transformaciones especialmente importantes para la formación del proyecto literario saeriano. Desde mediados de la década de 1950 se asiste a un agotamiento y superación crítica del regionalismo tradicional⁵, y

4 Cfr. el libro de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*.

5 Sobre los debates en torno al regionalismo, véase, entre otros Delgado; Foffani y Mancini; Gramuglio “El lugar de Saer”; Premat “Saer: un escritor del lugar”; Prieto; Sarlo. Este último está dedicado a Juan L. Ortiz, pero muchas de sus apreciaciones sobre la poética ortiziana pueden pensarse también para el caso de Saer.

Saer interviene como un “iracundo de provincia” en algunos debates literarios de la época (Dalmaroni “El largo camino”). Como él mismo anota en una breve autobiografía, el año 1956 resulta un giro copernicano en su trayectoria porque, influido por las nuevas lecturas que conoce a través de sus amigos del Club Universitario y del grupo Adverbio, sale de la “lengua materna a la intemperie de otras culturas y de otras literaturas” (Saer “Nací en Serodino” 129). Luego Saer se dedicará a estudiar el *Nouveau Roman* que había comenzado a desarrollarse entre la segunda mitad de los años cincuenta y la década del sesenta en Francia⁶.

La convivencia conflictiva entre estas diferentes tendencias y “temporalidades” pictóricas y literarias puede observarse, por ejemplo, en el tratamiento que Saer hace del paisaje de la zona en “Palo y hueso” (1965). El relato, contado “en un pueblo de la costa” por uno de los principales propietarios del lugar, refiere una historia típica: el viejo Arce ha comprado una joven de quince años y la ha llevado a vivir al rancho que comparte con su hijo Domingo. El retrato de los personajes parece evocar los temas predilectos del pintor Carlos Bueno: “la encogida figura del viejo Arce, con el sombrero de paja, los pantalones y la camisa rotos, descoloridos y sucios [...] los ojos, chicos y brillantes e inmóviles, como pintados y laqueados sobre su exigua cara color tierra” (Saer “Palo y hueso”, CC 338-9). Sin embargo, Domingo anticipa los movimientos de su padre mientras observa, echado sobre el camastro:

en la penumbra del cuarto en el que se colaba por el ventanuco rectangular abierto sobre la pared de adobe un complicado motivo en blanco y negro que la claridad ultralunar proyectaba a través de la fronda de los árboles y que iba a reproducirse inmóvil, como dibujado, como una muestra de tejido arcaico con un marco oblongo expuesto sobre la cortina negra de un museo, un poco más allá del camastro, sobre el piso (Saer “Palo y hueso”, CC 338).

Este “complicado dibujo”, producto de la sombra que proyectan las ramas, exagera, sin embargo, su condición plástica porque la imagen aparece “enmarcada” por la ventana y comparada con una muestra de tejido que podría exponerse en un museo. Esta visualidad compleja, enmarañada, irrumpe el cuadro regionalista y corta la cadena de imágenes que Domingo conoce de memoria: “Domingo pensaba *viendo* ‘ahora salta el zanjón’, ‘ahora cruza el alambrado’”

6 Juan José Saer viajó a París en 1968 con una beca para estudiar el *Nouveau roman*. En algunos de los ensayos que escribió a propósito de este movimiento, como “Notas sobre el *Nouveau Roman*” y “La novela”, reflexiona, pero también polemiza, con las premisas teóricas, a veces demasiado dogmáticas, del objetivismo. Para el presente trabajo, importa, sin embargo, mencionar la afinidad que en algunos puntos mantuvieron la poética pictoricista de Saer y la mirada “objetivista”. Como señala Roland Barthes en “Literatura objetiva”, el objeto es, para los narradores del *Nouveau Roman*, una resistencia óptica que no se descompone en alusiones simbólicas pero que se abre a un “tiempo olvidado” a través del cual el objeto se muestra en las obras, repetidas veces, pero con diferencias apenas perceptibles. Si bien no de la misma manera, se observará más adelante un tratamiento similar en algunos pasajes de Saer, en los que objetos y sujetos aparecen como “pulidos” y, al principio, refractarios al sentido.

(338; el énfasis está en el original). Lo que resulta sugerente es que ese “complicado dibujo” se vuelve sintomático porque reaparece, con variantes, en muchas de las ficciones de Saer, y así puede leerse, por ejemplo, en “El taximetrista”: “Era casi el mediodía: sobre la mesa y el banco caía la sombra profunda de los árboles y los rayos del sol se colaban entre la fronda depositando sobre la mesa un quieto, extraño, y complicado dibujo” (414), pero también en “Esquina de febrero”: “mirar ese largo tejido caído en la vereda a lo largo de toda la cuadra, esos locos arabescos ilegibles de sombra y luz lunar que formaba la inmóvil proyección de los árboles” (271). Siempre se trata de una trama compleja que produce un efecto de detención en el discurrir de la narración y que refracta, por ilegible, la mirada. Sería posible, entonces, comprender esta incorporación plástica que insiste y se reitera en diversas narraciones de Saer como un diálogo en sordina con ciertas variantes de la vanguardia; en este caso, el informalismo y el expresionismo abstracto, aunque, como veremos, el escritor incorporará otras modalidades del catálogo formal de la abstracción.

Una versión regional de la querella: azar informalista y deliberación geométrica

De las diferentes experiencias de vanguardia que se mencionan en *Lo imborrable*, Saer parece seleccionar, en particular, dos vertientes de la pintura abstracta: el informalismo de Rita Fonseca y la abstracción geométrica de Héctor.⁷ Lo que resulta sugerente, sin embargo, es que ambas tendencias pictóricas trascienden el enclave temporal en el que se desarrollaron para ingresar en una serie mayor que atraviesa toda la historia del arte y comunica modos de hacer obra en la plástica y en la literatura. Este es, precisamente, el planteo que Saer realiza en “Línea contra color”, pequeño ensayo en el que retoma una vieja controversia pictórica entre la escuela veneciana y la escuela toscana, entre los que asumían que el color era el fundamento de un cuadro y entre los que pensaban que era el dibujo, una oposición bajo la cual se enfrentaban el primitivismo, la sensualidad y la materia, por un lado, y la abstracción, el cálculo y la espiritualidad, por el otro. Saer lee la recurrencia de esta querella artística entre la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto pero también en la historia de la literatura (en las obras de Marcel Proust y de James Joyce). Ambas tendencias, concluye, son complementarias y “tienden [...] a un mismo fin: arrancar una veta exigua de luz de un yacimiento infinito de tiniebla” (“Línea contra color” 33).

Como se podrá observar, la descomposición formal y el rechazo hacia la figuración que supone la abstracción le permite a Saer ensayar una serie de procedimientos mediante los cuales “redescubre” o “refunda”, al modo en el que lo hacía Supisiche, los ritmos del paisaje. La máquina de la abstracción se volverá

7 Los personajes de Héctor y Rita Fonseca, dos pintores vanguardistas de la zona, aparecen desarrollados en *Glosa*. Héctor es además el pintor que acompaña a Pichón Garay en “A medio borrar”.

entonces muy productiva en la geografía a la vez precisa y extraña diseñada por Saer y ofrecerá nuevas formas de conceptualizar el espacio y de plantear la mirada de los personajes, que oscilará entre la distancia visual que geometriza el espacio y la proximidad háptica del informalismo.

En *Glosa* Saer formalizará ese contrapunto entre la vertiente matérica y gestual de la abstracción y su contrapartida geométrica y racional: Rita Fonseca y Héctor protagonizan la versión provincial de la querella. Ambos han estudiado en la Escuela de Bellas Artes, pero Héctor ha pasado una temporada en Europa “visitando museos y manteniendo discusiones teóricas con la crema de la vanguardia europea” (186) y tiene “obras premiadas en San Pablo y en Venecia y cinco o seis cuadros en museos de Europa colgados en las salas de la vanguardia internacional” (*Glosa* 192). Héctor, pintor de cuadros monocromos y geométricos es el exacto reverso de la pintura atormentada de Fonseca y participa más a gusto del movimiento internacionalista que caracterizó el arte de los años sesenta. A diferencia de él, Rita Fonseca nunca ha salido de Santa Fe, anda siempre con la misma ropa, “los pies enfundados en unos zapatones de hombre todos gastados, la cara sin maquillar, siempre con un Gavilán o un Colmena colgando entre los labios, las uñas desparejas” (*Glosa* 186). Como se verá, el retrato de Fonseca recoge algunos de los atributos artísticos que Saer encuentra en el pintor santafesino Fernando Espino,⁸ una mezcla de Espino, Jackson Pollock y Celia Schneider,⁹ como advierte Miguel Dalmaroni. Las obras de Fonseca, expuestas en la vidriera de su galería, detienen la caminata del Matemático y de Leto y los sumerge en

la superficie cubierta de pintura hasta los bordes [...] una acumulación de manchas, regueros, salpicaduras de pintura fluida de varios colores que se superponen, contrastan, [...] y que, en tanto que conjunto, se equilibran, milagrosos, a pesar del ritmo irregular y frenético y del azar vertiginoso con que la pintura ha chorreado sobre la tela (Saer *Glosa* 182).

8 Fernando Espino fue un pintor rosarino que nació en 1931 y murió en Santa Fe en 1991. En *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*, Hugo Gola, Hugo Padeletti y Juan José Saer apuntan algunas recurrencias de sus pinturas, señalando que en medio del aislamiento provinciano, Espino supo construir una poética propia que retomó y digirió de un modo muy particular una gran variedad de herencias pictóricas, desde el americanismo y la pintura primitiva hasta las vanguardias contemporáneas, el arte geométrico sensible y el informalista. Sus composiciones, que podrían comprenderse dentro de la abstracción concretista, están realizadas por lo general en pequeño formato e incorporan manchas informales, puntos, trazos y figuras geométrico-sensibles, con un leve apoyo en la figuración en algunas obras. Su estilo se caracteriza por una gran austeridad formal y cromática, una economía expresiva que lo llevó a experimentar exhaustivamente cada material y enriqueció el tratamiento de las superficies del cuadro: materia delgada, gruesa, raspados y *collage*. Saer sintió una temprana admiración por el pintor y utilizó una de sus obras para la portada de *Palo y hueso* (1965).

9 Celia Schneider (1934-2013). Nació en Rafaela pero vivió la mayor parte de su vida en Paraná. Comenzó a desarrollarse como artista plástica y docente en 1960. Puede reconocerse en su obra una trayectoria que abarca diversas tendencias: un marcado informalismo durante los años sesenta, una posterior etapa figurativa en los setenta y ochenta hasta el neoexpresionismo americanista de la década del noventa.

A diferencia de su proceso creador, calcado del *Action painting* de Jackson Pollock, cuya dificultad mayor es “dejar de pintar”, Héctor puede tardar meses para terminar un cuadro porque cada uno de ellos “tiene un fundamento teórico” (185) y su método pictórico es racional, paciente y minucioso. Saer expone las diferencias cromáticas, procedimentales, filosóficas y matéricas de ambas vertientes, pero también sus puntos de confluencia, distancias y contactos que, como se observará, se exacerban cuando la abstracción lírica y la geométrica se proyectan sobre el paisaje de la zona.

Los ojos inventivos de la abstracción

Cuando Saer regresa al país para escribir *El río sin orillas* (1991), describe el Delta del Paraná desde arriba del avión: “el triángulo de tierra, de un verde azulado, apretado por las dos cintas inmóviles casi incoloras, [que] yacía allá abajo, en medio de una inmensa extensión chata del mismo verde azulado, inmóvil, inmemorial” (15) y reflexiona: “La distancia, eliminando accidentes y rugosidades, resuelve todo en geometría: ese peñasco estéril y poroso que llamamos luna, se estiliza en círculo perfecto para nuestros ojos inventivos que, incapaces de ver los detalles, le otorgan la apariencia de un arquetipo” (14). Como señala Graciela Silvestri en *El lugar común*, cuando analiza la vertiente abstracta del sublime pampeano, los escritores modernistas asimilaron la llanura a la palabra escrita, a partir de su carácter “abstracto y universal”¹⁰. Saer reconvierte ese sublime abstracto de la llanura en geometría y se vuelca al trazado inventivo de un mapa en el que los elementos inestables, porosos e indeterminados del territorio –la tierra, el agua y la vegetación– devienen colores, masas y formas geométricas puras. Sin embargo, esa mirada panorámica que no compromete el cuerpo del espectador cambiará cuando el sujeto se vea inmerso en el paisaje.

En relación con estas diversas formas de contemplar el espacio, Gillo Dorfles destaca la intimidad táctil que despliega la pintura informalista. En el catálogo *Informalismo y expresionismo abstracto*, establece un vínculo sugestivo entre las telas de Antoni Tàpies y la naturaleza. El crítico reconoce las semejanzas entre los tonos ocres y los espesores de arena y arcilla que parecen ostentar sus obras con las zonas desérticas de España. Señala que esta cercanía podría leerse como el intento por reproducir miméticamente, a través de “un minucioso verismo ilustrativo y perspectivo” (Dorfles 54), las mismas superficies rugosas, arañadas y corroídas que pueden encontrarse en parcelas de la realidad. Sin embargo, advierte:

10 La designación “modernismos” alcanza una gran extensión en el texto de Silvestri. No se trata solo de los escritores vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX sino también de artistas eclécticos que, desde el Centenario, se dedicaron a definir el lenguaje nacional y también a los pintores y arquitectos –inmigrantes italianos y españoles– que desarrollaron las vertientes del “arte nuevo”. Finalmente, incluye algunos de los protagonistas intelectuales de entreguerras como Ezequiel Martínez Estrada.

tomar de la naturaleza sugerencias que podemos llamar ‘táctiles’ (rugosidad, porosidad, granulosis) es más bien una prueba de la ‘humanidad’ de ese arte que cree y vuelve a templarse en la siempre viva y presente lección de la naturaleza. De una naturaleza capaz de sugerir e inspirar a través de sus mismos materiales, más que a través de la imitación ilustrativa de sus aspectos más extrínsecos (Dorfles 54).

Ello significa que la temprana lección del informalismo le otorga a la literatura de Saer la posibilidad de recobrar la intimidad con la dimensión material de la región:¹¹ Saer se reapropia de sus elementos: arena, niebla, tierra, agua y cielo; y de sus colores –predominan el amarillo, el negro, los ocre y los verdes quebrados– para pintar y refundar el paisaje como lo harían Fernando Espino, Antoni Tàpies o Ricardo Supisiche. En *El limonero real*, en el momento fundante en que Wenceslao se interna junto a su padre en la isla virgen, leemos: “Un pequeño fragmento de tierra los acompaña, un manchón amarillento –ese amarillo sucio y oscuro del humo sucio de las hojas podridas quemándose al atardecer– sobre el que ellos parecen tratar de avanzar sin resultado” (23). Las texturas y colores de la zona, que Saer conoce bien, se recomponen en abstracto, como mancha y fragmento texturado. Sin embargo, y a pesar de esta proximidad, si algo caracteriza estas apariciones abstractas es su carácter ilegible y extraño. Entre los manchones de niebla que Wenceslao y su padre deben atravesar aparece una escritura urdida sobre la piel de los animales que se repite como caligrafía ininteligible:

la serpiente larga de la isla reptaba tranquila [...] el dorso trabajado con infinita minucia en arabescos rojos y verdes, rojos y verdes, intrincados, lentos, estrechos, entrecruzados, como una escritura en la que estuviese expresada la finalidad del tiempo y la materia de que está hecho. El yacaré muestra un dorso lleno de anfractuosidades verdosas –un verde pétreo, insoportable, planetario– en el que la escritura se ha borrado, o en el que una nueva escritura sin significado, o con un significado que es imposible entender, se ha superpuesto al plácido mensaje original, impidiendo su lectura (Saer *El limonero real* 27).

A diferencia del paisaje informalista que funciona como pura suma en la que proliferan las manchas, las texturas, los trazos, los colores y los materiales, la abstracción geométrica es, por el contrario, sustracción: la distancia pule

11 Esa condición matérica y espesa de la pintura, que logra superficies texturadas y rugosas ha sido señalada por Miguel Dalmaroni al leer las preferencias pictóricas de Saer así como sus modos de narrar: “Es posible conceptualizar esos modos mediante la figura de un trabajo que busca pasar del plano al “empaste”, al “grumo”, a la pictorialización en relieve” (Dalmaroni “El empaste y el grumo” 402). El mismo Saer explicita los vínculos entre su práctica narrativa y los procedimientos de la vanguardia pictórica y comenta: “Más que con el realismo de la fotografía, creo que el procedimiento se emparenta con el de ciertos pintores que emplean capas sucesivas de pintura de diferente densidad para obtener una superficie rugosa” (Saer “Razones” 18).

los contornos de las cosas; de la paleta infinita de colores quedan unos pocos, principalmente, los valores —el negro y el blanco— y de los sentidos puestos en juego por un probable espectador se prefiere uno: el de la vista. Esta tensión cromática, formal y perceptual se explicita en “Pensamientos de un profano en pintura”. En este breve argumento, un personaje confiesa que cuando visita el museo municipal se queda mirando el espacio vacío entre cuadro y cuadro y reflexiona sobre la importancia de los marcos porque a ellos les debemos “la perspectiva, perfiles perfectos, y la victoria más sorprendente de la pintura, la abstracción concreta [...]”. Todo cuadro se me presenta como una pared blanca que ha sido atenuada, disminuida. [...] Por lo tanto, el arte de la pintura es para mí el arte de la reducción” (Saer *La mayor* 175). Así como la caligrafía rugosa y complicada se reitera a lo largo de varias de las ficciones de Saer, su contrapartida monocromática, lisa y pulida, la pared blanca, también reaparecerá con insistencia en muchos de sus textos.

Esto ocurre, por ejemplo, en “A medio borrar”. Pichón Garay, próximo a dejar la ciudad para irse a vivir a Europa, visita el taller de Héctor y contempla un cuadro terminado: “Es un rectángulo blanco, árido, que no difiere en nada de las paredes del taller” (“A medio borrar”, *La mayor*, CC 153). Si bien el relato incorpora otras imágenes igualmente significativas¹², esta es la que aparece bajo diversas modulaciones: el paisaje fluvial de la inundación también es uniforme y monocromático; el cuadro blanco es, a lo lejos, “como una ventana desde la que se estuviese viendo el amanecer” (156) y es blanco además el bloque de la municipalidad, que hundido en el cielo relumbra al sol; y, finalmente, el mismo personaje: “Soy, por así decir, el centro, la pared blanca, donde ondulan, como banderas, imágenes” (170). La insistencia con que se reitera esta imagen es más que un homenaje al *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) de Kasimir Malevich, el pintor suprematista por el que Héctor, pero también Saer y Juan Pablo Renzi sentían una gran predilección.¹³ Se trata de una apropiación regional de la

12 Me refiero, por ejemplo, a la imagen seriada del televisor que transmite la telenovela de la tarde y el informativo. Éste último muestra el accionar del ejército en la zona de las crecidas, las explosiones y la evacuación de parte de la población, imagen que titila frente a la madre de los mellizos Garay pero que, además, se repite en las vidrieras, epítome de la repetición burguesa no productiva que Saer rechaza.

13 Juan Pablo Renzi (1940-1992). Artista santafesino que estudió dibujo y pintura con Gustavo Cochet en la Escuela Municipal de Bellas Artes y continuó sus estudios entre 1960 y 1966 en el taller de Juan Grela. Integró el Grupo de Vanguardia de Rosario y en 1968 participó en *Tucumán Arde*. En *Escribir las imágenes*, Andrea Giunta destaca su fuerte voluntad de intervención pública a partir de la escritura de manifiestos y ensayos. Representó el tipo de artista que está atento a los cambios estéticos de su época e interviene activamente en el campo artístico asumiendo productivamente las diversas influencias locales e internacionales. Pasa del neofiguratismo de los años sesenta a un período conceptual, atraviesa luego un momento de radicalización política que culmina en el *Tucumán Arde* y regresa a la pintura y a los temas clásicos durante la década del setenta ejerciendo un realismo disruptivo e “inverosímil”, según puntualiza Giunta. Finalmente, durante la década del ochenta retoma la imagen neoexpresionista que había practicado en sus inicios pero que irá atemperando y matizando de acuerdo a su gusto por la forma y el concepto.

pintura vanguardista y de sus morales de contemplación, que trasladadas al clima de catástrofe y desorden mítico del relato¹⁴, adquieren una densidad política.

El mismo Héctor explica la significación de su obra, ejemplificándola con lo que ocurre cuando se echa un terrón de azúcar en un vaso de agua: “la *durée* objetiva [...]. Para que sea objetiva, dice Héctor, hay que medirla, hay que estar. Su cuadro, dice, es un fragmento ampliado de la *durée* objetiva” (157). Frente a la instantaneidad plana de la imagen televisiva, la obra y, en particular su contemplación, se ralentizan y densifican. Esta vocación por la “duración objetiva” no es exclusiva de Héctor ni de los pintores abstractos geométricos y, también, se manifiesta en la vertiente lírica de la abstracción. En la entrevista realizada por Beatriz Sarlo, Juan Pablo Renzi señala: “Un cuadro puede, al principio, parecer caótico: esa es mi intención. Quiero que las imágenes vayan apareciendo, en la contemplación, muy lentamente, que la visión ‘dure’, que la lectura sea lenta, como por capas que se vayan atravesando poco a poco” (Renzi en Sarlo “La unidad de los límites” s/n). Pero a su vez, esa *durée* explica también la comprensión diferida de la violencia del paisaje inundado y aquí es cuando un modo estético de la contemplación adquiere una inusitada carga política:

No he tenido, en meses, del agua, ninguna impresión de violencia, sino más bien, y más todavía cuando el hábito de la creciente se instaló entre nosotros, de discreción, de placidez, de silencio, y ha sido necesario ver a los hombres en la Boca del Tigre, en Colastiné, en campamentos, [...], comentando las explosiones, los informativos, para percibir, como en ráfagas, con quien llega a zonas, las atraviesa y por fin las deja atrás, estable, la violencia (Saer “A medio borrar” 162).

El relato tensiona temporalidades e imágenes y el personaje se demora en ver la destrucción que la inundación, pero también el accionar del ejército, produjeron en el suelo de la región y le opone, a la imagen repetitiva de los medios de comunicación, la contemplación lenta y árida de un rectángulo blanco que se vuelve, hacia el final, intemperie negra, nuevo homenaje al *Cuadrado negro* de Malevich. Además, frente a las brechas dejadas por las explosiones y el tendal de objetos y viviendas semiderruidos y corrompidos por la acción prolongada del agua, el relato de Saer ofrece una serie de elementos y sujetos que comparten la cualidad de lo “pulido”. Así salen las frases que le dicta Washington Noriega a Pichón cuando este va a la casa de Rincón para despedirse de su hermano mellizo, así están Don Layo y Washington: “Más exteriores que la casa, los árboles, el humo, y más fugaces, no sacan, ni siquiera para ellos, ninguna conclusión” (167).

14 Para reflexionar sobre las significaciones míticas y alegóricas de la inundación, cfr. el artículo de Julio Premat, “La zona anegada. Notas sobre ‘A medio borrar’ de Juan José Saer”.

“El canto de lo visible”: escenas de un diálogo con Renzi y Espino

Para reconstruir los vínculos entre la literatura de Saer y las distintas tendencias artísticas de la plástica santafesina no basta, sin embargo, con leer sus proyecciones ficcionales y habría que acudir también a una serie de escritos en los que Saer dialoga con artistas reales de la zona. Es el caso, por ejemplo, de los textos que escribió a propósito de Juan Pablo Renzi y Fernando Espino. En 1982, Juan José Saer escribe “A Renzi”¹⁵, un breve texto que forma parte de un intercambio pictórico y literario entre el pintor y Saer. Leído en el marco de las afinidades estéticas y afectivas compartidas por ellos y animado por la entusiasta lectura de la novela de Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*, el relato podría entenderse como otra reflexión sobre la condición “extranjera” del sujeto: “Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado” (Saer en Gramuglio, *La exigencia crítica* 232). El sujeto, que busca desesperadamente esa patria, comprende que el sentido se le escapa y que es indiferente llamar a lo que ve “percepciones o visiones”, porque “toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino [...] siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible” (232). El personaje que imagina este pequeño texto no es otro que el que se reitera en las ficciones saerianas, un entenado perplejo ante la ‘jungla de manchas’, y también, podría conjeturarse, el espectador alucinado de los cuadros de Renzi, que, para ese momento, había retomado el expresionismo abstracto que había ensayado en sus inicios. Como decíamos, pequeño tratado sobre la extranjería que se dirime, esta vez, en un plano visual y que deja al cónsul, al final de su vida, como un “semiciego”, figura predilecta saeriana para denominar al artista, y que puede rastrearse no solo en cuentos, como “Carta a la vidente”, sino también en sus ensayos críticos. En “Narrathon”, por ejemplo, la función ética del artista se define por la posibilidad de comunicar esa ceguera y desmitificar lo que el mundo ha dado como “visible”: “Pero la modestia reside en hablar, en tanto que ciego, a los demás, para que vean, no la realidad, o una realidad, sino más bien la ceguera de que sufren y de la que, en la mayoría de los casos, no son conscientes más que a medias” (Saer “Narrathon” 142).

En 1991, y a propósito de la muerte de Fernando Espino, Saer escribe una semblanza en su homenaje en la que reconoce “una deuda en el tiempo” con el pintor, y señala que no se trató de una “deuda de orden estético, sino más bien mítico, por no decir, usando la palabra en su sentido estricto, fabuloso” (Saer “Una deuda...” 32). La primera vez que se encuentran, en el año 1957, Saer tenía veinte años y, como se sabe, ya había empezado a redactar los primeros cuentos que aparecerían posteriormente en *La zona* (1960). De esta manera, en

15 Publicado posteriormente en el catálogo de la exposición *La guerra de los pájaros y otros temas*, realizada en galería Tema en Buenos Aires en 1983.

los inicios de su carrera literaria, el joven escritor conoce a un pintor que encarnó “el arquetipo ideal del artista, en conflicto constante con el conformismo de su época y con sus propias tendencias autodestructivas” (33) y que reúne todos los atributos que Saer entenderá como necesarios en un verdadero artista: iconoclastia, independencia artística, carácter salvaje y bohemio, divergente y polémico con respecto a los pintores oficiales. Al retratar su figura, el escritor reconoce que el *négligé* estudiado de los bohemios de Montparnasse parecería una afectación ridícula al lado de Espino. Esta tensión entre lo local y lo universal reaparece en sus ficciones, como en el caso de Héctor, un pintor de la región ligeramente afectado por el éxito internacional de sus obras.

Sin embargo, como se adelantó, el perfil polémico y fabuloso de Espino puede leerse en el retrato de Rita Fonseca: ambos son artistas de la zona que prácticamente no se han movido de allí, ambos, andrajosos y borrachos empedernidos que se sustraen del intercambio banal de la cultura: “¿Simular interés por las conversaciones estúpidas o asumir poses pretenciosas, tratar de refutar argumentos inatacables pero enteramente falsos?” (*Glosa* 184). Eligen el silencio o lanzan “gruñidos, sarcasmos musitados” (“Una deuda...” 33). Ambos representan al verdadero artista, el que “sabe que, cualquiera sea la tendencia por la que se aventure, la única justificación del arte está en sus logros radiosos, y en la reconciliación con el mundo que su frecuentación nos produce” (34).

Consideraciones finales

Mucho antes de estar literalmente “entre dos aguas”¹⁶, la singular conformación de la escena artística y literaria santafesina ya colocaban al joven escritor en un borde difuso que apelaba tanto al reservorio visual y lingüístico de la región como a las experimentaciones formales que ensayaba la vanguardia internacionalista o anticipaba incluso la misma vanguardia local. En consonancia con esa nueva imagen de la pintura del Litoral que estaban descubriendo artistas como Supisiche, Renzi, Schneider, Espino, entre muchos otros, Saer interpela poética y pictóricamente la intemperie del paisaje y conjura su radical extrañeza a partir de un intercambio provechoso con los procedimientos, los materiales y las formas de producción y contemplación que exige la abstracción. Como vimos, la galería de artistas que desfilan por sus textos y el imaginario visual de estas tendencias le permiten, por un lado, fundar su propio contacto literario con el territorio, pero también diseñar una imagen de artista refractaria en muchos sentidos a las categorías de “autor realista” y “regionalista” con que la primera crítica leyó a Saer¹⁷.

16 “Entre dos aguas” es el texto en el que Saer reflexiona sobre su experiencia de extranjería en Francia y que coloca ese “entre” como el espacio intersticial –lingüístico, cultural, afectivo y geográfico– del que sale su literatura.

17 Sergio Chejfec, en “Aventura y especulación”, repasa esta primera recepción de Saer: “Aún hoy es posible verificar la clave realista testimonial con que se leyeron los primeros libros: al comien-

Las dos tendencias vanguardistas que exploramos permiten inscribir, además, una serie de tensiones sobre el paisaje. En primer lugar, la intimidad táctil que posibilita descubrir la voluntad rugosa y múltiple del mundo se pierde a medida que el sujeto se distancia del paisaje y lo observa como forma pura y planimétrica. En segundo lugar, el expresionismo abstracto, quizás a causa, precisamente, de esa intimidad material, nos entrega una realidad aumentada en la que proliferan los trazos, los colores y las texturas; la abstracción concreta, por el contrario, se aplica a la reducción cromática y formal para ofrecernos un mundo pulido y refractario, que se vuelve bastante escandaloso cuando detrás se agitan catástrofes históricas y políticas¹⁸.

Por último, sería posible agregar que Saer no solo descalabra el paisaje regional a partir de su resolución abstracta, sino también el comportamiento que ambas tendencias de la abstracción desarrollaron en la historia del arte. Si, como sugiere Andrea Giunta retomando las críticas que sufrió el informalismo en la Argentina, el movimiento se saturó rápidamente para volverse fácil y decorativo –un “informalismo domesticado”, al decir de Alberto Greco–, en Saer mantuvo su potencial subversivo al cifrar aquello no domesticado del mundo y ofrecerle, a lo inteligible, una forma¹⁹. La abstracción geométrica, por otro lado, que desdeñó la figuración y las asociaciones simbólicas, fue utilizada por Saer para diseñar un territorio tangible. En un relato como “A medio borrar”, como vimos, el mundo y lo geométrico intercambian sus valencias: el paisaje inundado, los edificios y los sujetos *duran* como la tela monocromática de Héctor, pero el carácter delgado y pulido de la abstracción se densifica al contacto con un mundo que pesa, se desplaza, se anega y explota.

Antes de partir hacia Francia, Saer lleva consigo un paisaje desconocido en el que ha intervenido la intemperie de las lenguas, de las literaturas y de las pinturas que conoce. En su lejano taller perfeccionará sus ritmos y volverá, de vez en cuando, para subrayar las formas resplandecientes e inventivas del olvido.

zo de los años sesenta, pocos proponían sobre Saer otra cosa que una muestra más estilizada y moderna de la habitual representación provinciana y semi rural” (Chejfec en Saer, *Glosa. El entonado* 802-3).

18 Tal contrapunto también se verifica en “Lo visible”, en el que la referencia al *Cuadrado blanco* de Malevich se proyecta sobre un mundo devastado por la explosión de la nuclear central de Chernobyl, y también en “El intérprete”, donde la pared blanca y semiderruida dejada por los españoles es compacta e inútil como “la lengua carnicera” de la conquista.

19 Empastadas, como puntos negros de una filigrana de hierro avanzan las embarcaciones y las palabras que Felipillo no puede comprender en “El intérprete”. Así también se presentan las huellas del caballo de *Nadie nada nunca*, que forman una superficie “atormentada por una escritura menos limpia y sutil que la de los pájaros, un idioma arcaico y desesperado que tartajea el pánico y la confusión” (Saer 207).

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. "La literatura objetiva". *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003, pp. 37-51.
- Chejfec, Sergio. "Aventura y especulación". Juan José Saer. *Glosa. El entenado*. Edición crítica, Coord. Julio Premat. Córdoba: Alción Editora, Colección Archivos, 2010, pp. 802-807.
- Dalmaroni, Miguel. "El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer". *Crítica cultural*, vol. V, n° 2, 2010, doi: 10.19177/rcc.v5e22010399-409.
- _____. "El largo camino del silencio al consenso: la recepción de Saer en la Argentina 1964-1987". Juan José Saer. *Glosa. El entenado*. Edición crítica, coordinada por Julio Premat. Córdoba: Alción Editora, Colección Archivos, 2010, pp. 607-663.
- Delgado, Sergio. "Realismo y Región. Narrativas de Juan Carlos Dávalos, Justo P. Sáenz, Amao Villanueva y Mateo Booz". *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, dirigido por María Teresa Gramuglio y editado por Noé Jitrik, tomo 6. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 345-365.
- Dorfles, Gillo. "Sobre Antoni Tàpies". *Informalismo y Expresionismo abstracto. La colección del IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)*, coordinado por Maria Casanova. Generalitat Valenciana, Valencia: IVAM centre Julio González, 1995, p. 54.
- Fantoni, Guillermo. *Instantáneas sobre el arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*. Rosario: Fundación Osde, 2007.
- Foffani, Enrique y Adriana Mancini. "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Elsa Drucaroff y editada por Noé Jitrik, tomo 11. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 261-291.
- Giordano Alberto. "El efecto de irreal". *La experiencia narrativa. Juan José Saer - Felisberto Hernández - Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992, pp. 11-33.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". Juan José Saer. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986, pp. 261-299.
- _____. "El Cónsul". *María Teresa Gramuglio: La exigencia crítica: quince ensayos y una entrevista*. Podlubne, Judith y Martín Prieto (eds). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, Universidad Nacional de Rosario, 2014, pp. 229-232.
- López Anaya, Jorge. *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*. Buenos Aires: Ediciones Alberto Sendrós, 2003.

- Premat, Julio. "La zona anegada. Notas sobre 'A medio borrar' de Juan José Saer". *América: Cahiers du CRICCAL, Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours: Conte, nouvelle*. vol. 18, n° 1, 1997, pp. 269- 279.
- _____. "Saer: un escritor del lugar". *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 167-202.
- Prieto, Martín. "Escrituras de la 'zona'". *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Susana Cella y editada por Noé Jitrik, tomo 10. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 343-357.
- Saer, Juan José. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- _____. *El limonero real*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- _____. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- _____. "Línea contra color". *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. 29-33.
- _____. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993.
- _____. "Nací en Serodino, provincia de Santa Fe..." y "Entre dos aguas". *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires: Seix Barral, 2015, pp. 127-134 y 199-203.
- _____. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2009.
- _____. "Narrathon". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, pp.139-151.
- _____. "Razones". *Juan José Saer por Juan José Saer*, Lafforgue, Jorge, ed. Buenos Aires: Celtia, 1986, pp. 9-24.
- _____. "Una deuda en el tiempo". *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*. Gola, Hugo; Saer, J. J.; Padeletti, Hugo; Espino, F. México: Artes de México, 2000, pp. 27-49.
- Sarlo, Beatriz. "Juan Pablo Renzi o la unidad en los límites". Juan Pablo Renzi, *obras de 1963 a 1984*, cat. exp. Buenos Aires: Ediciones de Arte Múltiple, 1984. [www.juanpablorenzi.com/Escritos/1984Reportaje_a_Renzi\(Sarlo\).pdf](http://www.juanpablorenzi.com/Escritos/1984Reportaje_a_Renzi(Sarlo).pdf)
- _____. "La duda y el pentimento". *Escritos sobre literatura argentina*. 1966. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, pp. 269-277.
- Silvestri, Graciela. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

Fecha de recepción: 17/02/2016 / Fecha de aceptación: 04/07/2016